

ஸ்ரீமதி வித்யா சங்கர்

இந்த வித்வத் சபையில் 'கமகம்' என்னும் விஷயத்தைப்பற்றி அநேக வைணிகர்கள் எடுத்துச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். நம் கர்நாடக சங்கீதத்தின் ஒரு முக்கிய அம்சமாகிய 'கமகம்' அனுபவத்தினாலும், பரிபர்ச்சையினாலும் அறியக்கூடியது. ஆகவே இதன் முக்கியத்வத்தை நோக்கியே இந்த வித்வத் சபையின் வருஷ விழாக்களில் பலமுறை இவ்விஷயத்தைக் கையாண்டிருக்கிறார்கள். இவ்வருஷம் எனக்கு இந்த வாய்ப்பை அளித்ததற்கு நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

சாதாரணமாக ஸங்கீதம் பயில்வோர்களும், ரஸிகர்களும் 'கமகம்' என்னும் பதத்தை உபயோகிக்கின்றனர். பெரியோர்களும் அடிக்கடி 'ச்ருதியுடன் சேர்ந்து பாடு, கமகங்களைக் கொடுத்து, அழகாகப் பாடு' என்று சொல்லவும் கேட்டிருக்கிறோம். இதிலிருந்து 'கமகம்' என்பது 'போஷாக்குடன் அழகுபடுத்தி ஸங்கீதத்தைக் கையாளும் முறைக்கு ஒரு ஸாதகம்' என ஊகிக்கலாம்.

ப்ராசீன க்ரந்தங்களில் 'கமகம்' என்னும் பதத்திற்கு பதிலாக 'அலங்காரம்' என வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. பிற்கால க்ரந்தங்களில் கமகம் என்பது ஸ்வரத்தின் அசைவு என்றும், ஒரு ஸ்வரம் மற்றச் ச்ருதிகளின் வர்ணங்களுடன் சோபிக்கும் நிலை என்றும் இன்னும் எழுதுவதற்குரிய சின்னங்களையும் அமைத்திருக்கின்றனர். பார்சவ தேவரும் ஹரிபாலரும் ஸப்த கமகங்களை அதாவது ஏழு கமகங்களைக் கூறுகிறார்கள். சார்ங்கதேவர் 'ஸங்கீத ரத்னாகரத்தில்' பஞ்சதச அதாவது பதினைந்து கமகங்களை விவரித்துள்ளார். அகோபலர் பதினேழு கமகங்களைச் சொல்லியிருக்கிறார். ஆனால் நாளடைவில் தசவித கமகங்களே ப்ரதானமாக வைத்துக் கொள்ளப்பட்டன. 1904-ஆம் ஆண்டில், எட்டயபுர ஸமஸ்தானத்தில், ஸ்ரீ ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் அரும்பெரும் பொக்கிஷமாகத் தொகுத்த 'ஸங்கீத ஸம்ப்ரதாய ப்ரதர்சனி' என்னும் நூலில் அநேக

உருப்படிகளை, முக்கியமாக ஸ்ரீ முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் உருப்படிகளை கமகக் குறிப்புகளுடன் வெளியிட்டார்.

'கமகம்' என்னும் பதம் கம் (கச்ச) ரம் (ரஞ்), 'to go' என்னும் தாதுவிலிருந்து எடுத்துக்கொள்ளலாம். 'கம்' (ரம்) என்றாலும் 'கமனம்' (ரமன்) என்றாலும் செல்வது என்று அர்த்தம். 'கமக' ரம் என்னும் பதம் 'கம்' (ரம்) என்னும் பதத்தை யொட்டி போகும் முறை என்று சொல்லலாம். அதாவது ஸங்கீதத்தில், ஒரு ஸ்வரத்தின் வீட்டினின்று மற்றொன்றுக்குப் போகும் முறையாகும். ஸாதகமுறையில் 'கமகம்' என்பதை அசைத்துப் பாடுவதோ வாசிப்பதோ என்று அர்த்தம் பண்ணிக் கொள்கிறோம். ஆனால் 'கமகம்' என்பது ஸ்வரங்களை அசைப்பது மட்டுமல்ல. இவ்விஷயத்தைப் பின்னால் கமகங்களை ப்ரத்யேகமாக விளக்கும்பொழுது எடுத்துச் சொல்கிறேன்.

கமகங்களை ஆராயும்பொழுது, நமது ஸங்கீத சாஸ்த்ரத்தில் அடிப்படையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட இரண்டொரு கொள்கைகளை ஞாபகப்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். அதாவது முதலில், ஆரோஹணக்ரமத்தில், பெரும்பாலும் ஸ்வரங்களின் ச்ருதிகளின் அளவு கொஞ்சம் கூடுதலாகவும், அவரோஹணக்ரமத்தில் குறைவாகவும் ஏற்படும் இன்னும், ஒரு ஸ்வரத்தை அசைக்கும்பொழுது அதன் முன் ஸ்வரமோ, பின் ஸ்வரமோ ஸ்தாபிதமாக இருக்கக் கூடும். இந்தக் கொள்கைகளை ஸம்பூர்ண ராகங்களின் ஆரோஹண அவரோஹணங்களைக் கவனித்தால் காணலாம். உதாரணமாக மாயா மாளவ கௌள ராகத்தை ஆரம்பிக்கும்பொழுது, 'ஸா ரீ' என்று சொன்ன பிறகு காந்தாரத்தை அசைத்து மத்யமத்திற்குப் போகிறோம். இதையே 'ஸா' வென்று பஞ்சமத் தந்தியில் வாசித்து 'ரீ' யை 'ஸா' வில் அசைத்தால் ஷட்ஜத் தந்தியில் ரிஷபத்தில் கையை வைத்தே காந்தாரத்தை அசைக்க மேலே போகிறோம். இதே மாதிரி உத்தராங்கத்திலும் 'பாதா நீஸா' என்று வாசிக்கிறோம். சங்கராபரண ராகத்தை எடுத்துக் கொண்டால், ரிஷபத்தை நன்றாக அசைத்து, காந்தாரத்தை ஸ்திரமாக வைத்து மத்யமத்தை காந்தாரத்தில் நன்றாக அசைத்து மேலே போகிறோம். கரஹரப்ரிய ராகத்தில் ரிஷபத்தை ஸ்திரமாக வைத்து காந்தாரத்தை அசைத்து மத்யமத்திற்குப் போகிறோம். இதே ரீதியில் 'தா நீ ஸா', என்றும் வாசிக்கிறோம். இதையே மத்யம காலத்தில் 'ரிகபதநிஸ்' என்று வாசிக்கும்பொழுது, ரிஷபத்தை ஸ்திரமாகச் சொல்லி, காந்தாரத்தை ரிஷபத்திலேயே அசைத்து மேலே போகிறோம். இல்லாவிடில் காந்தாரத்தை 'விரலில்' வாசித்துப்போனால், மத்யமத்தை இழுத்து வாசிக்கிறோம். இக் கொள்கைகளை மிகவும் கடினமாகப் பின்பற்ற வேண்டும் என்பதில்லை. இருந்தாலும், ஸாதகத்தில் ஓர் அளவிற்கு விவரமும், கமக சுத்தமும் ஏற்பட இவை பயன்படும்.

* ஸங்கீத வித்வத் சபை ஜர்னல் Vol. XL-ல் (1969) பிரசுரிக்கப்பட்ட கட்டுரை (பக்கம் 89 - 97)

‘எல்லா ஸ்வரங்களையும் கமகத்துடன் நாம் வாசிப்பதில்லையா?’ என்று கேள்வை வரலாம். உதாரணமாக கல்யாணி, தோடி முதலிய ராகங்களில் [உதாரணங்கள் வீணையில் காண்பிக்கப் பட்டன.] இதில் கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால், அசல ஸ்வரங்களாகிய ஷட்ஜ பஞ்சமங்கள் வர்ஜ்யமாகக் கொண்டுவர இந்த ராகங்கள் இடம் கொடுக்கின்றன. [க க ம ம த த - ம ம த த - நி நி ரீ ரீ - ரீ ரீ க் த த நி - ம ம த - க ம த நி ரீ நி - நி த ம க ரீ]. இந்த வர்ஜ்ய பாவுத்தினால் ராகத்தின் ரூபமும், கமகங்களின் தத்வமும் நன்கு வெளிப்படுகின்றன. இம் மாதிரி ப்ரயோகங்களில் விசுருதி ஸ்வரங்களாகிய ஷட்ஜ-பஞ்ச மங்கள் அசைவின்றி பரிசுத்தமாக நிற்கவேண்டும். கமக ஸம்பந்த மான வாசிப்பு என்று ஷட்ஜ பஞ்சமங்களை நடுக்கங்கொண்டு வாசித்தல் கூடாது. இம்மாதிரியான கம்பம் நம் ஸங்கீதத்திற்கு ஏற்றதல்ல. ஆகவே மற்ற ஸ்வரங்களிலும் கூட இப்பேர்ப்பட்ட நடுக்கங்கொண்ட அசைவுகளைப் பெரும்பாலும் அகற்ற முயல வேண்டும். எந்த ராகத்திலும் எந்தெந்த ஸ்வரங்கள் நீடித்து அசைவின்றி நிற்க வேண்டுமென்ற ஒரு முக்கிய லக்ஷயத்தைப் பின்பற்றி, அவைகளைச்சுற்றி கமகங்களின் குழைவுகளை அமைக்க வேண்டும். உதாரணமாக காம்போதியை எடுத்துக்கொண்டால் த்ரிசுருதி தைவதத்தை நிறுத்தி அதனைச்சுற்றி வரும் கமகத்தை, ‘பக்த பராதீன’ என்னும் இடத்தில் பார்க்கலாம். இன்னும் ஒரு ராகத்தில் ஒரே ஸ்வரமானது வெவ்வேறு ரூபங்களை அடைந்து, ராகபாவத்தைக் கொடுக்கிறது. இது கமகத்தைக் கையாளும் முறையினால் ஏற்படுகிறது. உதாரணமாக காம்போதி வர்ணத்தில் நி பு தீ ஸா ஸ - பு தீ ஸ ரீ ரி - தீ ரீ ரி - தீ ஸ தீ ரீ ஸ - தீகா கரிச - ஸரிநித’ என்னும் வரியில் ஏழு தரம் ரிஷபத்தை வாசித்தாலும் ஒவ்வொருதரமும் வெவ்வேறு அசைவுகளுடன் அமைந்து ராகத்தின் ரூபத்தைக் கொண்டு வருகிறது.

அலங்காரம் வாசிக்கும் பொழுதே, இம்மாதிரியான கமகங்களைப் பார்க்கிறோம். [உதாரணம்] — சங்கராபரணத்தில் ‘ரி க ம ப ம க ரி க ம க ரி க ம ப’ என்று வாசிக்கும் பொழுது, மத்ய மத்தை ஒரு தரம் மேலிருந்து அசைவுகளுடனும், ஒரு தரம் கீழிருந்தும், ஒரு தரம் அழுத்திக் கொண்டும் காணப்படுகிறது. அசைவு என்று கவனிக்கும்பொழுது, அது எந்த அளவுடன் உளது என்பதை ஆராயவேண்டும். இப்பொழுது சொன்ன ஸஞ்சாரத் தில் மத்யம ஸ்வரத்தை பஞ்சமத்திலிருந்து இரண்டு முறை தீர்க்க மாக அசைத்த கமகம் ‘கம்பிதம்’ எனப்படும். இந்த அசைவு மேல் ஸ்வரத்தினின்று தன் இருப்பிடம் வந்து, திரும்பவும் இதே அசைவு ஏற்படுகிறது. மத்யம காலத்தில் இந்த கமகம் இரண்டு அசைவு கள் நான்காகவும், இன்னும் மேற்காலத்தில் எட்டாகவும் தோன்று

கின்றன. உதாரணமாக பேகட வர்ணத்தில் கடைசி ஸ்வரத்தின் ஆரம்பத்தில் ‘நீ ; ; தப’ என்னும் இடத்தில் காணலாம். ஸுப்ப ராம தீக்ஷிதர் கம்பித கமகத்தில் எவ்வளவு முறை அசைச்ச வேண்டுமென்பதையும் குறித்திருக்கிறார். இதன் குறிப்பு மூன்று வளைவுகள் கொண்ட ஒரு வளைவு கோடு. இந்தக் கம்பித கமகம் மேல் ஸ்வரத்தினின்று வருவதுபோல் கீழ் ஸ்வரத்திலிருந்தும் சில முறைகள் வருவதுண்டு. அதாவது, மா என்று காந்தாரத்திலிருந்து அசைத்துச் செல்லது. சங்கராபரணத்தில் இதைப் பார்க்கலாம். தோடியில் காந்தாரத்தை ரிஷபத்திலிருந்து அசைக்கிறோம். காம் போதியில் நிஷாதத்தை தைவதத்திலிருந்து அசைக்கிறோம். இதற்கு சின்னம் இரண்டு வளைவுகள் கொண்ட ஒரு கோடு—வளைவு கோடு. இன்னும் கம்பித கமகத்தில் ஒருவிதம், அதாவது ஒரு ஸ்வரத்தின் இடத்திலேயே ஊசலாடும் நிலை. இதை ஆந்தோளிதம் எனச்சொல் லலாம். உதாரணமாக மத்யமாவதி ராகத்தை எடுத்துக் கொண் டால் ரிஷபம் அசைவின்றி நாம் எண்ணமுடியாது. உதாரணமாக ‘தர்மஸம்வர்த்தனி’ கீர்த்தனாரம்பத்திலும், ‘செலுமீர’ என்ற இடத்திலும் காணலாம். இந்த அசைவு, நான் முன்பு அகற்ற வேண்டும் என்று சொன்ன அசைவுடன் அதிகம். ஆனால் கம்பித கமக அளவுடன் மிகக்குறைவு. இதன் குறிப்பு ஒரு வளைவு கோடு.

‘கமகம்’ ஸ்வரங்களை அசைப்பது மட்டுமல்ல என்று முதலில் சொன்னேன். ஜண்டஸ்வரஸம்பந்தமாக வரும் ஸ்வரங்கள் இதற்கு முக்கிய உதாரணம் உதாரணமாக கக மம பப தத என்று சொல்லும் பொழுது இரண்டாவது ஸ்வரத்தை அடித்து வாசிக் கிறோம். அதாவது கீழ்ஸ்வரத்தை ஸ்திரமாக வைத்து அசைவின்றி ஸ்வரத்தை இரட்டிப்பது. இதற்கு ‘ஸ்புரிதம்’ என்று பெயர். அவரோஹணக்ரமத்தில் வரும் ஜண்டைக்கு ப்ரத்யாஹதம் என்று கூறப்படுகிறது. ஆனால் அவரோஹணக்ரமத்தில் வாசிக்கும் முறையில் அதாவது finger technique-இல் வித்யாசப்படுத்து கிறோமே யொழிய, இதில் பின் ஸ்வரத்தின் இரட்டிப்பைத்தான் சப்திக்கிறது. ஆகவே ‘ப்ரத்யாஹத கமகம்’ கமக ஸம்பந்தமாக இருக்க வேண்டுமென்பது என் கொள்கை. இது பெரும்பாலும் மேல் ஸ்வரத்தை யொட்டி கமகத்துடன் இரட்டிப்பதைப் பார்க் கிறோம். இந்த விஷயத்தை இருபத்தைந்து வருஷங்களுக்கு முன்பு Music Academy Journal 14-ஆம் வால்யூமில் எழுதியிருக்கிறேன். இந்த ப்ரத்யாஹத கமகத்திற்கு உதாரணம் கல்யாணி வர்ணத் தின் ஆரம்பத்தில் ‘ஸஸா ஸ்நித-ரீஸ்-நிநி ததபம’ என்ற இடத்தில் நிஸநி தாநித என்ற கமகத்துடன் வாசிக்கிறோம். இதே ஜண்டஸ்வர கமகம் கீழ் ஸ்வரத்தை யொட்டி வரும் பொழுது கம்பித கமகத்தின் இரண்டாம் வகையைப் பின் பற்றியிருக்கிறது. ஆனால், கீழ் ஸ்வரத்தில் ஏற்படும் அனுஸ்வரத்தை அதிகமாக

அழுத்துவதில்லை. இந்த கமகத்திற்கு 'ஒதுக்கல்' என்று சொல்லப்படும். காமப்போதி ராக வர்ண ஆரம்பத்தில் 'மம கக ரிரீஸ' என்னும் இடத்தில் இந்த மூன்று வித ஜண்ட ஸ்வரத்தில் ஏற்படும் கமகங்களைக் காணலாம். இன்னும் ஒரு உதாரணம் : பைரவி வர்ணத்தில் 'ககரிஸ-ரிஸநீநி-தநீஸரி, மமு புபு ததநீநி, புபுபு ததநீநி ஸஸரி' என்று வாசிப்பதில் எல்லா வித ஜண்ட ப்ரயோக கமகங்களும் அடங்கியுள்ளன. ஸுப்பராமதீக்ஷிதர் ஒதுக்கல் கமகத்தின் குறிப்பை இந்த ஸ்வரஆரம்பத்தில் காண்பித்திருக்கிறார். நான் கூடிய வரை உதாரணங்களை வர்ணங்களிலிருந்தே சொல்கிறேன். ஏனெனில் நாம் யாவரும் முதலில் வர்ணத்தின் ஸ்வரத்தையே சின்ன வயதில் பாடம் பண்ணி பிறகே ஸாஹித்யத்தை சொல்லிக் கொள்கிறோம். ஆகவே ஸ்வரங்களைச் சொல்லும் பொழுது, அபிப்ராயபேதங்களுக்கு இடம் கொடுக்காமலிருக்குமென இந்த உதாரணங்களை பெரும்பாலும் வர்ணங்களிலிருந்தே எடுக்கிறேன்.

அசைவுடன் கூடிய கமகங்களில் அடிப்படையாக இருப்பது 'நொக்கு' என்பதாகும். இதற்கு 'திருப்பம்' என்றும் பெயர். ஒரு ஸ்வரத்தை ஒரு முறை அழுத்தி மேல் ஸ்வரத்தினின்று அசைவுடன் இறங்குவதே 'நொக்கு' ஆகும். உதாரணமாக 'ஸரிகம' என்று மாயாமாளவகௌளத்தில் சொல்லிக் கொடுக்கும் பொழுது, 'கா' வை அழுத்தி வாசி என்கிறோம். இந்த நொக்குவை அதிக அசைவுகளுடன் நியமித்தால் கம்பித கமகமாகும். அதாவது ஒரு ராகத்தின் ஆரோஹணத்தை முதல்காலத்தில் சொல்லும் பொழுது ஸா ; ரீ ; கா ; மா ; என்று கரஹரப்பியாவில் வாசிக்கும் பொழுது காந்தாரத்தை இருமுறையோ நான்கு முறையோ அசைக்கிறோம். மத்யம காலத்தில் ஒரு முறை அழுத்தி இழுத்துவிட்டு மேலே செல்கிறோம். ஆகவே மத்யம காலத்தில் பெரும்பாலும் கம்பித இடங்களில் நொக்குவைக் காண்கிறோம்.

இன்னும் கமக ஸம்பந்தமான கமகங்களில் 'வளி' என்பது மிகவும் விசேஷமானது. ஒரு ஸ்வரத்தில் நின்று இரண்டு அல்லது மூன்று அல்லது நாலேந்து ஸ்வரங்களை வளைத்து குழைவுடன் கொண்டு வருவதே வளி எனப்படும். தேவகாந்தாரி, ஆஹரி, நாதநாமக்ரிய, கண்ட முதலிய ராகங்களில் காணலாம். இந்தக் குழைவுடன் கூடிய ஸஞ்சாரங்களே ராகங்களுக்கு ப்ரத்யேக வடிவங்களை அளிக்கின்றன [உதாரணங்கள் வீணையில் காண்பிக்கப்பட்டன].

கமகம் ஸ்வரங்களை அசைப்பது மட்டுமல்ல. அதாவது ஜண்ட ஸம்பந்தமாக, ஸ்வரத்தை அடித்து, அசைக்காமல் பிடிப்பதும்

கமகங்களைச் சேர்ந்தவைகளே எனக் கருதப்படுகின்றன. மேல் நாட்டு ஸங்கீதத்தில் (Western music-இல்) க்ரேஸ் (Grace) அல்லது எம்பெலிஷ்மென்ட் (embellishment) என்று சொல்கிறார்கள். இதுவே ப்ராசீன முறையில் அலங்காரமெனச் சொல்லப்பட்டு இப்பொழுது கமகம் என்று பெயர் பெற்றது. அதாவது எந்தவிதத்திலும் ஸ்வரங்களை அலங்கரித்துக் காண்பிப்பதே கமகம் எனச் சொல்லலாம்.

ஜண்ட ஸம்பந்தமான கமகங்களில் ஸ்புரிதம் முதல் கமகம். இதை முன்பு 'கக மம பப தத' என்ற வரிசையில் பார்த்தோம். அடுத்தபடியாக 'ரவை'. சில இடங்களில் 'பப மக' என்று சங்கரா பரணத்தில் சொல்லும்பொழுது இரண்டாவது 'ப' விற்குப் பின் 'ம' வரும் முன்பு, இன்னுமொரு 'ப' வைத் தட்டுகிறோம். அந்த அனுஸ்வரமே 'ரவை'யை ஏற்படுத்துகிறது 'அனு' என்றால் கூடவே இருக்கும் ஸ்வரம் எனச் சொல்லலாம். 'கச்சதி (कचति)' என்றால் போகிறான். அனு கச்சதி (अनुकचति) என்றால் பின் தொடர்கிறான் எனப் பொருள். அதுபோல் அனுஸ்வரம் என்றால் பின் தொடர்ந்து வரும் ஸ்வரமாகும். அனுஸ்வரங்கள் நிழல்போல் மறைவிலேயே நின்று ராகத்திற்காக ஏற்பட்ட தனி ரூபங்களுக்குச் சிறப்பளிக்கின்றன.

'கண்டிப்பு' என்னும் கமகத்திலும் அனுஸ்வரத்தைக் கொண்டு தான் ஒரு வடிவம் ஏற்படுகிறது. உதாரணமாக இந்த அனுஸ்வரம் விவரத்துடன் பேசினால்தான் கமகத்தின் அழகு தெளிந்து வரும்.

சங்கராபரண ராகத்தில் 'கம தபபா ரீஸா' என்று சொல்லும் பொழுது 'ரி' என்பதற்கு முன் காந்தாரத்தை யொட்டி இறங்குகிறது. இங்கே ஸஞ்சாரத்திற்கிடையில் ஒரு ஸ்வரம் கண்டித்துப் போய், அனுஸ்வரம் மறைவில் நின்றபடியே, ஒரு கமகத்தை ஏற்படுத்துகிறது.

மோஹன வர்ணத்தில், 'கபத-பத ஸ்ரீக் ரீக்ஸாரி தாஸ் பாத ஸரிக ஸா' என்று சொல்லுமிடத்தில் 'ஸரிக' விற்குப் பின்பு 'ரி' யை யொட்டி 'ஸ' வருகிறது, இது ஸரிக ரிஸஸா என்று இல்லை ; 'ஸரிக' விற்குப் பிறகு 'ஸா' வென்று காந்தாரத்திலிருந்தும் இறங்கவில்லை ; கீழிருந்தும் வரவில்லை. ஆனால் ஸரிக என்று சொன்ன பிறகு 'ரி' யை லேசாகத் தட்டிவிட்டு 'ஸா' விற்கு வருகிறது. இதே 'ஸரிக ஸா' காமப்போதி வர்ணத்திலும் கண்டிப்பு கமகத்துடன் வருகிறது. ஆனால் அந்த ராகத்திற்கு ஏற்ற குழ்நிலையைக் கவர்ந்தே இந்த அனுஸ்வரங்கள் அமைகின்றன.

இந்த ஸந்தர்ப்பத்தில் ஸ்வரப்படுத்தும் முறையைப் பற்றி ஒரு விஷயம் சொல்ல விரும்புகிறேன். ஒரு வரியை ஸ்வரப்படுத்திச்

சொல்லும் பொழுது, அனுஸ்வரங்களைக் கொண்டு சொல்லு கிறோமே யொழிய அனுஸ்வரங்களை நாம் உச்சரிப்பதில்லை. ஸ்வரப் படுத்தி எழுதுபவர்களில் சிலர் அனுவஸ்யமான அனுஸ்வரங் களுடன் எழுதி, இரண்டாவது, மூன்றாவது காலத்துக்குரிய கோடு களையும் அமைத்துக் கஷ்டப்படுத்துகிறார்கள். 'பாடம் செய்யப் போகிறவனுக்கு ஒன்றும் தெரியாது. அவனுக்கு ஸுக்ஷ்மமான விஷயங்களைச்செய்யில் அள்ளிக்கொடுக்கிறோம் என்ற நோக்கத்தை இது வெளிப்படுத்துகிறது போலும்! கமக சின்னங்களை உபயோ கித்து எழுதுவதால் ஓர் அளவிற்குப் பக்குவ ஞானம் அடைந்து யாவரும் ஸம்பந்தாய பாடாந்தரமாக சில உருப்படிசைகளைக் கற்க லாம். உதாரணமாக முத்தைய பாகவதரின் சுத்த தன்யாசி வர்ணத்தில்

க ம ப - ஸ க ம ப நி - ப ப ம ம - க க ஸ ஸ
நா . . ரா ய . . . ணி . . .

என்ற இடத்தில் பா நி ப மாபம காமக ஸாகஸ என்று அமைத்தாலும் ஸ்வரம் சொல்லும் பொழுது ப ப ம ம க க ஸ ஸ என்றுதான் சொல்கிறோம். இந்த இடங்களில் ப்ரத்யாஹத கமகக் குறிப்புகளைக் கொண்டு எழுதலாம்.

அடுத்தது ஓரிக்கை. கமக ஸம்பந்தமான 'ஒதுக்கல்' கமகத் தைப்போல் ஜண்ட ஸம்பந்தமான கமகம் ஓரிக்கை. 'துளஸிதளமு' என்ற ச்ருதியை ஆரம்பிக்கும்பொழுது 'நீ பதா மபா' என்றே வாசிக்கிறோம். அதாவது பின் ஸ்வரத்தை யொட்டி ஸ்திரமாக அடுத்த ஸ்வரத்தைப் பிடிக்கிறோம். 'கருணாஸ' என்ற தோடி க்ருதியில் வரும் இடத்தில் பதநீ பதமப என்றே சொல்கிறோம். இவ்வாறு கீழ் ஸ்வரத்தை யொட்டி வருவதுபோல் மேல் ஸ்வரமும் கடைசியில் மறைவது போன்று தோற்றமளிக்கும் கமகம் இருக் கிறது. சங்கராபரணத்தில் பா , , த மா க - என்றும் ஸா , , ரி - ஸதா பா என்றும் சொல்கிறோம், இதற்கு 'லீனம்' என்று சொல்ல லாம். 'லீனம்' என்றால் மறைவது என அர்த்தம் கூறலாம். ஒருக்கையும் லீனமும் கலந்து அடிக்கடி மத்யமகால கமகத்தில் வரக்கூடும். காமவர்த்தினியில் ஸ நி த ப என்று சொல்லும் பொழுது ஷட்ஜத்திற்குப் பிறகு ரிஷபமும், நிஷாதத்திற்குப் பிறகு ஷட்ஜமும், தைவதத்திற்கு முன்பு பஞ்சமமும், பஞ்சமத்திற்கு முன்பு மத்யமமும் வருகின்றன.

அடுத்தபடியாக உல்லாஸிதம் அல்லது ஜாரு. இது ஏற்ற ஜாரு, இறக்க ஜாரு என இருவகைப்படும். ஜாரு என்பது நழுவிக்கொண்டு அடுத்த ஸ்வரத்தையோ, அல்லது சில ஸ்வரங்களை

விட்டு மேல்ஸ்வரத்தையோ பிடிப்பது, அதேமாதிரி அவரோ ஹணத்திலும் ஒரு வழக்க முறையில் உண்டாகிறது. ஜாரு என்பதை slide என்பார்கள். ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் ஜாருவை அதிகமாக உபயோகிக்கின்றனர். ஜாரு சுலபமான கமகமானாலும், மிக்க சக்தி வாய்ந்தது. ரூபத்தையே மாற்றக்கூடும் சக்தி இதற்கு உண்டு. அதிக ஜாருக்களுடன் சுத்த ஸாவேரியைக் கையாண்டால் தேவக்ரிய ராகம் ஏற்படுகிறது. இது ஹிந்துஸ்தானி துர்கா ராகச் சாயையில் ஏற்படும். அவ்வாறு சுப்பந்துவராளி அதிக ஜாருவுடன் முல்டானி முதலிய ராகங்கள் ஆகின்றன. இந்த ஜாருவானது சில இடங்களில் எங்கிருந்து உண்டாகிறதென்று நிச்சயமாகச் சொல்ல முடியாது, சில இடங்களில் சொல்ல முடியும். உதாரணமாக ஓ ஜகதம்ப என்று ஆரம்பிக்கும்பொழுது ஓ என்னும் இடத்தில் பஞ்சமம் கீழிருந்து ஜாருவுடன் வருகிறது. திரும்பவும் இந்த வரி வரும்பொழுது, மத்யமத்திலிருந்து ஜாரு வருகிறது. ஹம்ஸத்வனி வர்ணத்தில் 'ப நி ஸ ரி க்' - க ப நி ஸ ரி, ரிக பநிஸ்' என்று சொல்லும்பொழுது ஒரு ஸ்தாயி-ஜாரு ஏற்படுகிறது. இன்னும் 'பகரி ஸரீ கபநி - ரிகப - நீஸரிகப' என்று சொல்லும்பொழுது நீஸரிகப என்னும் நிஷாதம் ரிஷபத்திலிருந்து வருகிறது.

இப்பொழுது சொல்லப்பட்ட கமகங்களைத் தவிர சில கமகங் கள் வாய்ப்பாட்டிற்காகவே தனியாக நியமிக்கப்பட்டுள்ளன. ஹம்பிதம், நாமிதம், முத்ரிதம் முதலியன சாரீர ஸம்பந்தமான கமகங்கள். வாய்ஸ் மாடுலேஷன் (voice modulation) என்று சொல்வதில் வல்லினம், மெல்லினம் கொடுத்துப் பாடுதல், கன நயத்துடன் பாடுதல், தொண்டையை விட்டுப் பாடுதல், வாயை மூடிக்கொண்டு பாடுதல் போன்றவைகளெல்லாம் ஸாதகத்தினால் கொண்டுவரப்பட்ட கமகங்கள். வாயை மூடிக்கொண்டு பாடினாலும், நாபியிலிருந்து நாதம் புஷ்டியுடன் உண்டாகும் பொழுது கனபாவம் அடைகிறது. காலஞ்சென்ற ஜயம்மா அவர்கள் இதை அதிகமாகப் பாடுவார். இப்போதும் மஹா வித்வான்கள் கச்சேரி களில் இவ்வாறு பாடும்பொழுது நாம் பரவசமடைகிறோம்.

'த்ரிபின்னம்' முதலிய கமகங்கள் தந்தி வாத்யங்களில் ஏற்படக் கூடியவை. ஒரே ஸமயத்தில் இரண்டு அல்லது மூன்று தந்திகளை மீட்டி, ஒரே சமயத்தில் இரண்டு மூன்று தந்திகளிலும் வாசிப்பது த்ரிபின்னமாகும். 'கூடதானம்' வாசிக்கும்பொழுது இது உப யோகப்படும். (உதாரணங்கள் காட்டப்பட்டன).

பொதுவாக கமகங்களின் நுட்பங்களை அறிவதற்கு, வாய்ப் பாட்டுக்காரர்களும் ஒரு வாத்யத்தை எடுத்து ஓர் அளவுக்கு, அப்யஸித்தால் பயன்படும். அதேமாதிரி, வாத்யக்காரர்களும்

பிறந்தார். வீட்டில் அன்புடன் அழைக்கப் பட்ட சியாம கிருஷ்ணன் என்ற பெயரைக் கொண்டு, ஸங்கீத உலகில் தேஜஸுடன் பிரகாசித்து, 'ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள்' என்ற நாமத்தைப் பெற்றுக் கொண்டார்.

இளமையில் சியாமகிருஷ்ணனுக்கு ஸங்கீதக் கலையை அபிவிருத்தி செய்துக் கொள்ள எவ்வித அனுகூலமும் அவர்கள் பெற்றோர் செய்யவில்லை. இருந்தாலும், எவ்வளவு நாட்கள் தான் ஞான வெள்ளத்தை அணை கட்டி தடுக்க முடியும்? சியாமகிருஷ்ணனுக்கு வயது 15, 16, தான் இருக்கும். தினம் போல் ஸந்தியா காலத்தில், அம்மனை வணங்கி அருள் பெற்று வரக் கோயிலுக்குச் சென்றார். அருச்சுணக்காக ஒரு பிராமணன் அம்மன் ஸந்தி தானத்திற்கு வந்திருந்தார். அருச்சுணை செய்யும் உபாஸகர் வராததையறிந்த சியாமகிருஷ்ணன், அம்பிகையின் ஸஹஸ்ர நாமத்தை இனிமையாகப் பாடி, பக்தியுடன் அருச்சுணை செய்தார். கோயிலில் கூடியிருந்த அனைவரும் பக்தி பரவசமான இனிய கானத்தைக் கேட்டு மன மகிழ்ந்து, சியாமகிருஷ்ணனை புகழ்ந்தனர். அருச்சுணை செய்ய வைத்த அந்த பிராமணனும் சந்தோஷ மிகுதியால், தன் மேல் அணிந்திருந்த சால்வையை சியாமகிருஷ்ணனுக்குக் கொடுத்து மனப் பூர்வமாக ஆசீர்வதித்தார். சியாதியுடன் வீடு திரும்பிய சியாமகிருஷ்ணன் நடந்ததெல்லாவற்றையும் ஏதோ கொஞ்சம் ஸங்கீத ஞான முடையவரான தன் மாமாவிடம் பெருமையாகத் தெரிவித்தார். ஆனால் அந்த மாமன் பொருமையினால் மருமானுடைய ஸங்கீத அப்பியாஸத்திற்குப் பிரதிகூலங்களையே செய்து வந்தார்.

இருந்தாலும், பிரம்ம தேவனால், விதிக்கப் பட்டிருப்பின் பாலை வனத்திலிருந்தால் என்ன, மேரு மலையில் இருந்தால் என்ன? கிடைக்க வேண்டிய பொருள் கிடைத்துவிடும் அல்லவா? சீடன் தக்க குருவைத் தேடுவதற்காக ஊரூராய்த் திரிந்து, கடைசியில் தாம் குரு குலவாசம் செய்வதற்குப் பதிலாக, குருவே சீடனைத் தேடிக் கொண்டு வந்தார் என்றே ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள் சரித்திரத்தில் சொல்லலாம். சாகியிலிருந்து தென்னிந்தியாவிற்கு வந்த ஒரு ஸங்கீத ஸ்வாமிகள், ஸ்ரீ விசுவநாத ஐயருடைய அதிதியாகத் தஞ்சையில் சாதுர்மாஸ்யத்தைப் பொருட்டு தங்கியிருந்தார். தற்செயலாக சியாமகிருஷ்ணனுடைய அபார ஸங்கீத ஞானத்தைக் கண்டு, தாமாகவே, ராக விபோதம், தாளப்பிரஸ்தாரம் முதலிய ஸங்கீத சாஸ்திரங்களைக் கற்பித்தார். பிற்காலத்தில் ஸ்ரீ ஆதியப் பருடைய ஸங்கீதத்தைக் கேட்டதினாலுண்டான, ஞானத்தினால் அக் கலையில் சிறந்த பயிற்சி அடைந்தார் ஸ்ரீ சாஸ்திரிகள்.

ஸ்ரீ விசுவநாத ஐயருடைய குடும்பம் ஸம்பத்தை உடையதாக இருந்ததால், ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகளுக்கு உலக வாழ்க்கையில் சகல சௌகர்யங்களுமிருந்தன. ஆகையால், அவர் லௌகீகப் பொருள்களுக்குப் பிறரை யாசிக்க அவசியம் இல்லை. பல தலைமுறையாக ரத்தத்திலேயே ஊறி ஓடும் தேவியிடத்திலுள்ள பக்தியைத் தன் பாடல்கள் மூலம் உலகிற்கு வெளியிட்டார். கிருதிகளைச் செய்யவேண்டுமென்று அவர் பாடு படவில்லை. உணர்ச்சி ததும்பி, பக்தி பரவசத்தால் ஏற்பட்ட பாடல்கள்தான் அவர் இயற்றிய உருப்படிகளெல்லாம்.

ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள் ராகம்-தானம்-பல்லவி பாடுவதில் மிக்க திறமை வாய்ந்தவர்; பொப்பிலி கேசவய்யா முதலிய வல்லுனர்களால் புகழும்படியான புலமைபெற்றவர். இச்சிறப்பு அம்சங்கள் சாஸ்திரிகளின் உருப்படிகளில் ப்ரதிபலிக்கின்றன. சில க்ருதிகளில் பல்லவிக்குரிய அமைப்புகள் அநேக இடங்களில் உள்ளன. ஒரு முக்கிய உதாரணமாக, பைரவி ராகத்தில் கண்டஜாதி த்ருபுட தாளத்திலுள்ள 'ஸரியேவரம்மா' என்னும் க்ருதியைச் சொல்லலாம். அதித அனாஹத எடுப்பில், சாஸ்திரிகள் வெகு பிரியர். கல்யாணி ராகத்தில் 'பிரானவர' என்னும் ரூபக தாளக்கிருதியை 'லகு'வில் ஆரம்பித்திருக்கிறார். இன்னும் கிருதிகளில் கடினமான வேலைப்பாடுகளை ஸரளமாகக் கையாளுகிறார். உதாரணமாக, பேகட ராக கிருதியான 'ஸாமி நின்னே நம்மி' என்னும் சதுஸ்ர ஜாதி ஆதி தாள கிருதியை மிஸ்ர நடையில் ஆரம்பித்திருக்கிறார். இதே மாதிரியாக சாபு தாள ஸ்வரஜதிகளில் கண்டம், திஸ்ரம், ஸங்கீர்ணம் முதலிய அடுக்குகளை அமைத்துள்ளார்.

இவ்வாறு தாள வேலைகளைப் பாடிய சாஸ்திரிகளின் கிருதிகளை முடுக்கு கிருதிகளென்றும், சியாமா சாஸ்திரிகள் என்றாலே தாள மயமென்றும் கூறுகிறார்கள். நாம் சாஸ்திரிகளின் தாள அமைப்பு களில் முக்கியமாக என்ன கவனிக்க வேண்டுமென்றால், அவர் சவுக்க காலத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்திருக்கிறார். ஸங்கீதத்தின் முக்கிய அம்சம் சவுக்கம்; சவுக்கமிருந்தால் தான் சௌக்கியம் ஏற்படும். உருப்படியில் உரு தெரியாமலும், விவரமில்லாமலும், ஸங்கீதம் விறு விறுப்பாக இருக்க வேண்டுமென்றால், ஸங்கீதத்திலேயே அருவருப்புத் தட்டிவிடும். சாஸ்திரிகளின் ஸங்கீதம் க்ஷேத்திரஞ்ஞயருடையதுபோல் சாபு தாளத்திலும், திரிபுடை தாளத்திலும் அநேகமாக அமைந்துள்ளது. அக் கிருதிகளை சாதாரணமாகப் பாடி, ரசிக்க வைப்பது மிகவும் கஷ்டம். மனச் சாந்தியுடன் பல முறை பாடிப் பாடி அனுபவித்து, மெருகு கொடுத்து அனிய வேண்டிய ஆபரணங்கள் அல்லவா, சியாமா சாஸ்திரிகளின் கிருதிகள்?

வாத்தியத்திற்கென்று ஒரு தனி வழியைப் பின்பற்றியபோதிலும், வாய்ப் பாட்டையே ப்ரதானமாக வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். கமகங்களின் வடிவம் மனதில் நன்றாகப் பதிந்தால்தான் கையில் தெளிவுடன் வரும். இதற்கு வாய்ப் பாட்டின் உதவி மிக மிக அவசியம். 'குரலில்லையே' என்று நேராக வாத்யத்தை எடுத்துக் கொண்டால் குழந்தைகளுக்கு ஸ்வரஞானம் விவரத்துடன் ஏற்படுவதும் ச்ரமம். கஷ்டமான கமகங்களை ஸுலபமாகவும், ச்ருதிகளின் நிர்ணயத்துடனும், நிச்சயத்துடனும் வாத்யத்தில் வாசிப்பதற்கு வாய்ப்பாட்டின் ஸாதகம் பயனளிக்கும்.

வினையைப்போல் தந்தி வாத்யங்களில் கமகங்களை ப்ரத்யக்ஷமாக காணலாம். அதுவும் தானம் முதலிய அம்சங்களில் கமகங்களை அமோகமாகக் கொண்டு வரலாம். கமகங்களின் லக்ஷ்யங்களை சாஸ்த்ரீய பாஷையில் எவ்வளவு தெளிவாக விளக்கினாலும் வாத்யத்தில் வாசிக்கும் போதே அவைகளை அனுபவிக்கக் கூடும். ஆகவே இப் ப்ரசங்கத்தை பத்து நிமிடம் கனராகதானம் வாசித்து முடித்துக் கொள்கிறேன்.

இப்புத்தகத்தில் உபயோகிக்கப்பட்ட சின்னங்கள் :

கமக ஸம்பந்தமானவை

பெயர்	குறிகள்
1. கம்பிதம்	௮ ௮ ௮
2. ப்ரத்யாஹதம்	▽
3. நொக்கு	w
4. ஒதுக்கல்	×
5. வளி	௨

ஜண்ட ஸம்பந்தமானவை

பெயர்	குறிகள்
6. ஸ்புரிதம்	△
7. ரவை	Λ
8. கண்டிப்பு	✓
9. ஏற்ற ஜாரு	/
10. இறக்க ஜாரு	\
11. ஒரிக்கை	Y X

ஸங்கீத உலகில், பெரிய மகான்களுடைய புனித தினங்களைக் கொண்டாடுவதற்கு இது ஒரு முக்கிய வருஷம் என்று சொல்ல வேண்டும். பிரசித்திப் பெற்ற ஸ்ரீ தியாகராஜ சுவாமிகளின் நூற்றாண்டு விழாவைத் தேச மெங்கும் விமரிசையாகக் கொண்டாடினோம். இன்று சியாமா சாஸ்திரிகளின் நூற்றிருபதாம் ஆண்டைக் கொண்டாடுகிறோம். அதாவது, இந்த வியய வருஷத்துடன் அறுபது வருஷங்கள் கொண்ட சக்கரமானது இருமுறை சுழன்றுள்ளது.

சாதாரணமாக, தலைமுறை, தலைமுறையாக ஞானிகளாக விளங்கும் வமிசத்தில் ஒரு மூடன் பிறந்து விட்டானேயானால் அவனை பார்த்து, 'இது என்ன? தகப்பன் அவ்வளவு அறிவாளி; வித்வான்; அவனுக்கா இப்பேர்ப்பட்ட அசடு பிறக்க வேண்டும்?' என்று உலகம் ஏசிக் காண்பிக்கும். ஆதலால் ஸங்கீதப் புலமை நிரம்பிய வமிசத்திலோ பாகவதர்களுடைய வமிசத்திலோ, ஒரு வாக்கேயக் காரர் உதிப்பது ஓர் அதிசயமல்ல, ஆனால். ஸங்கீதத்தை இழிவு படுத்தி, அக்கலையின் அருமை பெருமைகளை அறியாமல், ஸங்கீதம் நடவிடர்களுக்கு குரியது என்றெண்ணும் வமிசத்தில் ஒரு புத்திரன் பிறந்து, ஸங்கீத மண்டபத்திற்கே ஒரு முக்கிய தூணாகவும் ஆவானேயானால், அவன் ஒரு மஹா புருஷனன்றோ? இப்பேர்ப்பட்ட மஹா புருஷன்தான் ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள். இவருடைய சரித்திரம் நமக்கு முழுவதும் விவரமாகக் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும், சிறுகதைகள் போல், சில சம்பவங்கள் குரு சிஷ்யர்கள் மூலம் கிடைத்திருக்கின்றன. இவைகளைக் கொண்டு பனி மூடிய கோபுர சிகரத்தைக் கண்டு களிப்பது போல், சாஸ்திரிகளின் சரித்திரத்தைக் கேட்டு ஆனந்திக்கிறோம்.

தஞ்சை ஜில்லாவில், ஸ்ரீ பங்காருகாமாசுபியை பக்தியுடனும் சிரத்தையுடனும் பூஜித்து வந்த அருச்சுர்களின் வமிசத்தில் ஸ்ரீ விசுவநாத ஐயருக்கு 1763 ம் ஆண்டில் ஸ்ரீ வேங்கடசுப்பிரமணியன்

* 1947-இல், மயிலாப்பூர் ரசிகரஞ்சனி சபாவில் ஆசிரியர் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவு; குமரிமலரில் பிரசுரிக்கப்பட்டது-பக்கம் 99-109.